

Fausto, Condenado por una versión fallida

Por CARLOS PEMBERTON

EN la sala del teatro Colón, se representó la leyenda dramática en 4 actos de Berlioz "La condenación de Fausto", cuya última presentación en nuestro medio data de 1941, oportunidad en que fuera dirigida por Albert Wolff. Casi podría haberse considerado a la obra como una novedad para muchos, ya que veinte años son casi una generación, y el público se renueva constantemente.

Mencionaremos primero a quienes tomaron parte en la reposición. Jane Rhodes como Margarita; Richard Martell en el papel de Fausto; Raffaele Arié como Mefistófeles y Víctor de Narké en el rol de Brander. La dirección orquestal corrió a cargo de Jean Fournet; la puesta en escena se debió a Carlo Maestrini; los bailes a Tamara Grigorieva, mientras que la escenografía perteneció a Armando Chiesa y el vestuario a Alvaro Durañona y Vedia. En su momento, comentaremos el desempeño de cada uno de los nombrados, pero pasemos ahora a la función en sí. Diremos, ante todo, que íbamos predispuestos para pasar una buena noche, pero poco a poco el entusiasmo nos abandonó, y lo que mayor culpa tuvo en esto, fue la presentación escénica. A pesar de que en su forma original no fuera "La condenación de Fausto" destinada a los efectos teatrales, es una obra que reclama a gritos los escenarios. El exaltado —y ¿por qué no?— inconexo romanticismo de Berlioz, lo ha llevado a unir como en otras obras suyas, fragmentos efectistas. Baste recordar la Sinfonía Fantástica con su torturado programa y su extraña continuación llamada "Lelio o el retorno a la vida", en la que el compositor utilizó obras que había terminado separadamen-

te y que unió luego dando como resultado una partitura híbrida que incorpora una canción en alemán, coros en italiano y un narrador en francés. Todo este tumulto y exhuberancia del genio romántico de Berlioz, se pone de manifiesto en sus distintas creaciones, ya sea reclamando un sin número de intérpretes o múltiples orquestas. En esta obra que hoy comentamos, los efectos, muchas veces ubicados con miras a un éxito inmediato en su momento, como la famosa Marcha Rackozy, los ballets o el Pandemonium final —por ser tan diferentes y espectaculares— necesitan una versión escénica que les haga justicia. Un medio de llegar a esto, es a través de las proyecciones que pueden por sí solas —y sin necesidad de decorados— sugerir los distintos cambios, pero cuando se las usa hasta el abuso y sin discriminación, pueden llegar a conspirar contra el espectáculo.

En el primer acto, se realizó un tímido ensayo de modernizar escenográficamente un ambiente gótico, colocando el marco de una ventana ojivada, una chimenea y una puerta, que más parecían marcar un lugar en un ensayo que determinar un decorado, pero la contradicción la terminaba de dar la armadura de un liviano techo flotante que no concordaba —al igual que la liviandad de la ventana y la puerta— con una pesada fortaleza al fondo. Con todo, el acto tuvo un final feliz. Ilustrando la marcha Rackozy se vieron proyectadas en el cielo un gran número de alabardas que recordaban un cuadro de Velázquez pleno de lanzas, luego éstas dieron lugar a banderas y finalmente un espectacular desfile en sombras chinescas de gigantescos soldados

marchando. Solamente arruinó algo, el efecto una humareda sin objeto que salía de la fortaleza. La dirección de Fournet no pasó, hasta el momento, de una correcta medianía.

El segundo acto nos mostró a un Fausto dubitativo, mientras, al fondo, el coro anunciaba la resurrección de Cristo, pero este jubiloso grito "Christ viens de résusciter" no llegó a mostrar la potencia que exigía la ocasión, repitiéndose tímidamente en la segunda oportunidad.

El próximo cuadro, nos llevó a una taberna, en la que el movimiento de las masas —por única vez en la obra— estuvo bien distribuido, y fue lo que sirvió para sugerir el ambiente, ya que los decorados más nos hicieron pensar en un establo. Víctor de Narké tuvo, en esta ocasión, una destacada actuación con la "canción de la rata". Su dicción francesa fué perfecta y muy buena su musicalidad, recalando una vez más, ser uno de los mejores elementos jóvenes del elenco del teatro.

Nuevo cambio de escena a un lánguido paisaje a orillas del Elba. Pálidos decorados, lo mismo que los bailes, a los que faltó carácter. No nos pareció convincente que los bailarines estuvieran ubicados desde el principio del cuadro esperando su momento de actuar, como así tampoco el hecho de que se les haya hecho bailar sobre una rampa, ya que cada salto y cada paso, resonaban con fuerza, negando la liviandad y carácter etéreo de los silfos que representaban.

Las cosas no mejoraron en el tercer acto. La escenografía de Chiesa —que tan maravillosa resultó en *Wozzeck*— se mostró en esta obra constantemente indecisa y en contradicción entre decorados realistas y estilizados, de modo que luego de tratar de llegar hacia una simplificación en los dos primeros actos nos encontramos de golpe ante uno de los escenarios más convencionales y anticuados que hayamos visto en el teatro Colón en mucho tiempo, y esta fue la principal falla de Chiesa, que parecería no haberse decidido ni por uno ni otro estilo. El coro también fue movido de acuerdo a las más viejas convenciones, entrando, saliendo y mo-

viéndose todos al mismo tiempo, sin demostrar inquietud alguna en la "régie" de Maestrini.

Llegamos así al ballet de los Fuegos fatuos. "Esprits de flammes", Espíritus de llamas, les dice Mefistófeles, pero estos espíritus de mallas color terroso bailaron una epidérmica danza en una penumbra que le restó importancia a uno de los trozos más largos e importantes del acto, mientras que las luces enfocaban a una Margarita dormida que por el momento carecía de importancia. Y aquí notamos nuevamente dos fallas de Maestrini. Hizo cantar a Rafaelle Arié su famosa serenata —lo mismo que antes a de Narké y a Martell— en una ubicación desde la que no se le oyó casi nada (defecto que también notamos en la *régie* de Erló para Carmen), y luego, mientras la turba interrumpe a los amantes se dice en escena "On frappe a la porte", o sea "Llaman a la puerta", hecho que Berlioz se toma el trabajo de marcar en la partitura con reiterados golpes de timbal, pero a ningún corista se ve golpear la puerta de la casa de Margarita. Son estos pequeños detalles —que se desprenden del conocimiento del texto— los que hay que cuidar al poner en escena una obra.

Rafaelle Arié cantó su serenata "Devant la maison de celui qui t'adore" con una gran sobriedad, eliminando los gestos y ademanes grandilocuentes que acostumbra quienes interpretan al demonio. Fue Arié por otra parte quien mejor estuvo, ya que Richard Martell —que desde el principio no convenció—, mostró demasiado vibrato en los agudos, para los que debía esforzarse, no alcanzando siempre una afinación perfecta. Jane Rhodes, tampoco estuvo feliz, inaudible por momentos y desafinando junto al tenor en el dúo del final de acto. Los tiempos de Fournet, algo pesados tornaron bastante lenta la acción.

Y así llegamos al cuarto y último acto. En "D'amour l'ardente flamme" Jane Rhodes recuperó algo su voz, que si bien no es de un caudal potente, es de timbre muy agradable, pero su dicción fue pobre y se le entendió poco, debiéndosele reprochar cierta inmovilidad y frialdad al cantar justamente esa aria: "Del amor

la ardiente llama" a la que faltó apasionamiento.

Llegamos finalmente al "Pandemonium" que culmina la obra y nos encontramos con el mismo problema de siempre. Tal vez los decorados más difíciles para imaginar sean los agrestes y desolados parajes rocosos y los siniestros bosques. Siempre han fallado, ya fuera en *Carmen*, *Walquiria* o el *Cazador Furtivo*, y esta oportunidad no fue ninguna excepción.

Los focos ubicados en los palcos laterales al chocar contra el telón de boca de tul impedían —como así también la luz del foso que se reflejaba contra el mismo— la visión de ciertas zonas del escenario, y la concepción de la cabalgata —si bien ingeniosamente imaginada a través de proyecciones móviles— no estuvo bien realizada. La fugaz sombra chinesca de un caballo inició la cabalgata, mientras los intérpretes eran escuchados por altoparlantes. Los tiempos elegidos por Fournet fueron pesados y no dieron la sensación de angustiante velocidad que pide Berlioz para precipitar en el infierno a su Fausto. Pasemos por alto a los diablos que entre saltos demasiado elegantes pinchaban a los condenados —otro problema que siempre costó trabajo resolver en el teatro: el de diablos y espíritus infernales que invariablemente se arrastran por el suelo— y pasemos al final. Nos pareció de un franco mal gusto la cruz adornada de rayos que aparece para demostrar la victoria del bien. La cruz como tal es un símbolo que debe ser usado con respeto y no ubicado como apoteosis cada vez que venza el bien en las óperas en que se mencione al cielo. Ya el año pasado se intentó lo mismo en *Tannhauser* con el mismo mal efecto. Hubiera bastado

esta vez con los rayos de luz que atraviesan el límpido amanecer final.

En resumen, fue una reposición malograda desde el punto de vista de su realización. De los intérpretes, refiriéndome a su actuación del viernes, sobresalieron Raffaele Arié en el rol de Mefistófeles, dueño de una voz caudalosa y cálida y Víctor de Narké, en un papel al que si bien breve supo dar jerarquía y calidad. Jane Rhode y Richard Martell no parecieron estar en una noche feliz, muy probablemente se haya debido a una indisposición y al frío, pero lo cierto es que no convencieron musicalmente, y la dirección de Fournet dejó mucho que desear, restando agilidad a una obra que la necesita y tornando pesados los movimientos más movidos.

De los bailes, las régie y la escenografía ya nos hemos ocupado en forma bastante extensa, destacaremos como único acierto de todo esto las proyecciones de alabardas, banderas y soldados del primer acto. Lamentamos que haya sido así ya que como dijimos al comienzo fuimos dispuestos a que nos gustara, pero recalcamos nuevamente que hubieron detalles que pudieron ser subsanados tales como los ruidos del coro al terminar la escena de la iglesia y la falta de vigor en sus exclamaciones de vigoroso júbilo en Pascua. Hacer cantar a los intérpretes más adelante que en muchos momentos llegaron a lo inaudible, fijarse que verdaderamente se llame a una puerta cuando desde el escenario lo dicen los protagonistas y desde el foso la orquesta, y preocuparse que la luz al chocar contra el tul de la boca del escenario no impida la visión. Todo esto son pequeñas cosas que debieron haberse remediado para que ganara en calidad el espectáculo ofrecido en la sala del teatro Colón.